

dois pontos:

Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos

O xamanismo na era de sua reprodutibilidade técnica

Pedro Peixoto Ferreira

Professor, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil

E-mail: ppf@unicamp.br

Resumo: Desde os anos 1990, Laymert Garcia dos Santos vem, não apenas articulando sinergias consistentes do xamanismo yanomami com a arte contemporânea, como também reiteradamente colocando à prova a hipótese, via de regra formulada nos termos de Gilbert Simondon, de que “o primeiro técnico é o pajé, o *medicine man*, [...] [o] xamã”, que “traz para sua comunidade um elemento novo e insubstituível produzido num diálogo direto com o mundo, um elemento escondido ou inacessível para a comunidade até então”. Proponho neste texto retomar alguns casos etnograficamente documentados de “xamaquinismos” audiovisuais à luz da hipótese simondoniana reformulada por Garcia dos Santos: se os xamãs são os primeiros técnicos, não seria pelo mesmo motivo que são também os primeiros artistas?, i.e.: por operarem reticularmente, sobre nós de articulação entre realidades normalmente incompatíveis?; por acessar, em bloco e de forma controlada, num aqui-agora singular, a presença de grandes potências normalmente dispersas num alhures-outrora inacessível e incontrolável?

Palavras-chave: xamanismo, tecnologia, máquinas, ciborgue, perspectivismo.

Shamanism in the age of its technical reproducibility

Abstract: Laymert Garcia dos Santos has been, since the 1990s, not only articulating consistent synergies between Yanomami shamanism and contemporary art, but also insistently testing the hypothesis, usually formulated in Gilbert Simondon's terms, that “the first technician is the *pajé*, the medicine man, [...] [the] shaman”, who “brings to his community a new and irreplaceable element produced in a direct dialogue with the world, an element that, until then, was hidden or inaccessible to the community.” In this paper, I propose to rework some ethnographically documented cases of audiovisual “shamachinisms”, under the light of the Simondonian hypothesis, as formulated by Garcia dos Santos: if shamans are the first technicians, would it not be for the same reason they are also the first artists?, i.e.: because they network, operating over knots that articulate realities that are usually incompatible?; because they access, in block and in a controlled manner, in a singular here-now, the presence of great potentials, usually dispersed in an inaccessible and uncontrollable elsewhere-then?

Key-words: shamanism, technology, machines, cyborg, perspectivism.

Como de hábito, os xamãs faziam seu ritual, inalando *yākohana*, cantando, dançando, falando... Subitamente, Levi Hewakalaxima dirigiu-se a Bruce Albert, apontou para nós, pôs a mão no próprio peito e disse, em yanomami: “Diga a eles que estou baixando em meu peito a imagem do canto-palavras do pássaro oropendola.” E de imediato “sintonizou” novamente o ritual, voltando a cantar e a dançar. [...] Tudo se passa como se, durante essa espécie de *download* de um arquivo audiovisual, o corpo de Levi funcionava ao mesmo tempo como *hardware* e como *software*, processando um programa que estava sendo rodado pela mente do xamã como som-canto do *xapiripē* tornando-se uma imagem que será “lida” como uma espécie de partitura pelo intérprete. [...] Esse ponto apareceu-nos (a Bruce e Laymert) como uma verdadeira possibilidade de uma ligação entre o universo mágico Yanomami e as experiências estéticas mais avançadas no campo das tecnologias digitais de produção de imagem. [...] Trata-se do seguinte: com suas técnicas apuradíssimas, os xamãs vêem o que não podemos ver, e que permanece invisível para nós. Mas podemos ver como seus corpos, ao incorporarem os seres-imagens, expressam a passagem destes, ou seja

Recebido em 20 de fevereiro de 2019. Aceito em 12 de maio de 2019.

a metamorfose. Graças a um acoplamento homem-máquina que atualize o máximo das potências do humano e dos aparelhos, podemos transformar a passagem das imagens em imagens de passagem, modulando o processo de concretização de tal modo que o visível apareça como uma espécie de configuração-desfiguração-reconfiguração capaz de nos permitir, pelo menos, contaminar a geração de nossas imagens com alguns princípios operatórios análogos aos praticados por eles. É claro que tal procedimento não torna visível o invisível; mas abre o visível para um movimento de ampliação da percepção e da mente que nos permite esboçar uma impressão estética da riqueza, da complexidade, da beleza, e até mesmo da vertigem, dos riscos inerentes à viagem xamânica. (Garcia dos Santos e Senra 2012, p. 165-6).

Com essas palavras, Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra de certa forma sintetizaram a proposta do filme *Xapiri*, que dirigiram junto com Leandro Lima, Gisela Motta e Bruce Albert (cf. Lima et al., 2012).¹ Ainda segundo Garcia dos Santos e Senra (2012, p. 162), o filme não busca “explicar” o xamanismo yanomami, seus métodos ou procedimentos; antes, procura “tornar visível e sensível”, para públicos heterogêneos, “o modo segundo o qual os xamãs ‘incorporam’ os espíritos, como seus corpos e suas vozes se transformam tanto no contato com os espíritos quanto ao ‘passar’ de um a outro espírito”.

Desde pelo menos seu texto “O tempo mítico hoje”, em que apresenta a necessidade de “aprender a ouvir as profecias do xamã e do poeta”, Garcia dos Santos (1992, p. 199; 1998, p. 44-5) vem, não apenas articulando sinergias consistentes do xamanismo yanomami com a arte contemporânea – resultando, entre outras produções além do filme *Xapiri*, na ópera *Amazônia – Teatro Música em Três Partes*² –, como também reiteradamente colocando à prova a hipótese, via de regra formulada nos termos de Gilbert Simondon (2005; 2008), de que “o primeiro técnico é o pajé, o *medicine man*, [...] [o] xamã”, que “traz para sua comunidade um elemento novo e insubstituível produzido num diálogo direto com o mundo, um elemento escondido ou inacessível para a comunidade até então”. Garcia dos Santos vem fazendo isso por meio de uma articulação – claramente fundada naquilo aquilo que Simondon (2008; cf. Duhem 2016; Ferreira 2017) chamou de “reticulações” mágica, técnica e estética – de práticas mágicas e estéticas de xamãs indígenas (em especial de xamãs yanomami e do discurso profético de Davi Kopenawa), com práticas técnicas e estéticas da ciência e da arte modernas e contemporâneas (em especial seus vínculos com o mercado).³

Na passagem que abre este texto, a referida hipótese se encontra reiterada nas sinergias articuladas por Garcia dos Santos e Senra (2012, p. 165-6), tanto ao corpo do xamã (como um transdutor sinestésico e metamórfico do “canto-palavras do pássaro *oropendola*”), quanto a um “acoplamento homem-máquina” que efetivamente “atualize o máximo das potências do humano e dos aparelhos”. Em ambos os casos, trata-se de conseguir “transformar a passagem das imagens em imagens de passagem”, de “contaminar a geração de nossas imagens com alguns princípios operatórios análogos aos praticados por eles [xamãs]”, de, enfim, “esboçar uma impressão estética”.

“[A]prender a ouvir as profecias do xamã e do poeta” é, para Garcia dos Santos e Senra (2012, p. 166), “um movimento de ampliação da percepção e da mente que nos permite esboçar uma impressão estética da riqueza, da complexidade, da beleza, e até mesmo da vertigem e dos riscos inerentes à viagem xamânica”. Animado por esse movimento, proponho neste texto retomar alguns casos etnográficos de “xamaquinismos” audiovisuais levantados originalmente em minha pesquisa de doutorado (Ferreira, 2006a), agora à luz da hipótese simondoniana reformulada por Garcia dos Santos: se os xamãs são os primeiros técnicos, não seria pelo mesmo motivo que são também os primeiros artistas?, i.e.: por operarem reticularmente, sobre nós de articulação entre realidades normalmente incompatíveis?; por acessar, em bloco e de forma controlada, num aqui-agora singular, a presença de grandes potências normalmente dispersas num alhures-outrora inacessível e incontrolável? Exploraremos aqui as ressonâncias entre xamaquinismos⁴ etnograficamente documentados – uma fotografia xamânica, casos de xamanismo eletromagnético, colaborações rituais entre



xamãs e máquinas e perspectivas xamânicas do audiovisual – e a proposta “tecno-estética” (Garcia dos Santos, 2016) de *Xapiri*. Walter Benjamin e Eduardo Viveiros de Castro nos ajudarão a, se não “explicar” essas ressonâncias, ao menos “torná-las pensáveis”.

Fotografia xamânica

“Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*” (Benjamin 1994, p. 176).

Para Walter Benjamin (1994, p. 167), a fotografia era intrinsecamente distinta da pintura: ela tinha outro modo de existência, uma existência de tipo técnico estranha à pintura, e que Benjamin identificou na forma de uma “mão”, “liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”. Transferir para o olho a responsabilidade por uma obra seria o mesmo que externalizar, delegar a um agente exterior, o processo produtivo da obra concreta, mantendo apenas funções cognitivas e informacionais. Assim, com a fotografia, a reprodução de cenas deixaria de ser monopólio de pintores e artistas, e se tornaria acessível a todo aquele capaz de operar uma câmera fotográfica. Ao fotógrafo, bastaria ter o olho do pintor; a mão se tornaria obsoleta. Mas se Benjamin (1994, p. 176) é importante, é porque reconfigurou esse evolucionismo unidimensional quando constatou que, muito mais importante do que perguntar “se a fotografia era ou não uma arte”, era perguntar “*se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*”. Dessa perspectiva, em lugar de obsoletas e subsumidas pelo olho, as potências expressivas da mão poderiam encontrar, na fotografia, funções até então inexistentes. Impossível não pensar nisso diante da “fotografia xamânica” publicada em *O Xamã* por Piers Vitebsky (2001, p. 20-1; cf. Figura 01).



Figura 01: Fotografia xamânica. **Fonte:** Vitebsky (2001:20-1)

Trata-se de uma “fotografia única”, publicada “pela primeira vez com a permissão dos xamãs”, na qual se vêem cinco xamãs *tamus* (Nepal) sentados (e rodeados por o que parecem ser músicos e público) realizando um ritual *Moshi Tiba* (“destinado a acalmar o fantasma de uma pessoa que tinha morrido de modo não natural e de mau agouro”) (cf. Vitebsky 2001, p. 20). Na fotografia figuram listras e manchas luminosas e coloridas, que se espalham de maneira curiosa pela cena e dão a nítida impressão de participarem efetivamente dela. Segundo o antropólogo, todos os envolvidos no ritual esperavam que uma ave atada a



uma “casa-espírito” adejasse as asas, indicando a chegada das almas dos mortos. Ele conta também que, diante da fotografia, um xamã exclamou:

É precisamente assim que se parecem o Deus, os feiticeiros e os antepassados. Na verdade, eles não têm o aspecto com que são representados nos desenhos, com caras. Estas são as cores exatas que eu vejo, e precisamente nas mesmas posições. Mas como é que uma máquina fotográfica consegue ver aquilo que só eu vejo? Isto é conhecimento secreto, as pessoas vulgares não conseguem ver essas coisas. Tem de ser uma câmera fotográfica muito boa. (Vitebsky 2001, p. 20)

Um fotógrafo cético poderia dizer que as listras e manchas luminosas que se distribuem de forma fantasmagórica pela fotografia não diferem, em essência, das manchas de luz provocadas por uma abertura muito prolongada do diafragma da máquina fotográfica. Além disso, dois instrumentistas aparecem na fotografia tocando pratos de metal reluzente em posições facilmente associáveis aos espectros luminosos. Mas se as manchas fossem assim explicadas como o efeito de uma exposição prolongada do filme aos reflexos dos pratos, o que seria do depoimento do xamã? Seria a explicação do fotógrafo cético mais “verdadeira” que a do xamã? Não é possível responder tais questões com facilidade, principalmente se quisermos dar crédito às palavras do xamã – afinal, numa demonstração clara daquilo que Philippe Dubois (1993, p. 81-2) chamou de “força pragmática da ontologia indiciária [...] do dispositivo fotográfico”, ele foi capaz de fornecer ao antropólogo uma explicação coerente para cada detalhe da distribuição de traços e manchas coloridos e luminosos da fotografia.

Mas se nos interessarmos em “aprender a ouvir” o xamã, em lugar de contrastá-lo com o fotógrafo cético, poderemos tentar evitar reduzir seu discurso ao nosso conhecimento atual sobre a fotografia, e procurar fazer dele uma oportunidade para ampliar esse conhecimento. Afinal, ao dizer que a máquina fotográfica “deve ser muito boa”, pois foi capaz de captar um “conhecimento secreto” que só ele é capaz de ver-conhecer, não estaria o xamã nos oferecendo uma oportunidade para aprender algo novo, tanto sobre a fotografia, quanto sobre o xamanismo?

Xamaquinismos eletromagnéticos

“O xamã é como um rádio”, dizem [os Araweté]. Com isto querem dizer que ele é um veículo, e que o corpo-sujeito da voz está alhures, que não está dentro do xamã (Viveiros de Castro, 1986, p. 543, sublinhado no original).

Eduardo Viveiros de Castro (1986) nos revela que xamanismo Araweté consiste principalmente no canto noturno dos xamãs, a “música dos deuses”. Trata-se de um ritual diário (ou antes, que ocorre todas as noites) em que o xamã relata, em forma de música, uma visão onírica do mundo dos espíritos e, via de regra, estabelece um contato atual com ele em benefício da comunidade. São canções cuja complexidade reside no “agenciamento enunciativo ali estabelecido”; um “solo vocal” que, lingüisticamente, se revela uma “polifonia” de deuses (Viveiros de Castro 1986, p. 548). Ao pedir permissão para gravar uma sessão, Viveiros de Castro (1986, p. 543) ouviu dos Araweté que eles “nada tinham a decidir quanto a isso” pois a música não era daquele que a entoava, mas sim daqueles que falavam através dele (i.e., os deuses). Ou seja, a “música dos deuses” cantada pelos xamãs não pertence a estes (não é “criação” deles), mas sim aos próprios deuses, que falam através da boca dos xamãs.

Outro exemplo de xamã-rádio pode ser encontrado no xamanismo feminino Shipibo- Conibo, que usa “cabos elétricos” na construção de uma verdadeira “medicina máquina”. Segundo Anne-Marie Colpron (2004: 38; 2013: 379), além de se referirem a “cabos e postes elétricos” as xamãs usam frequentemente a palavra “máquina” em seus “cantos xamânicos”, quando se transformam em máquinas como “ventilador” (“que afasta os ‘maus ares’”), “motor” (“que reaquece o doente”) e “rádio” (“que emite ‘cantos benéficos’”), entre



outras. No caso do rádio, as xamãs se transformam nessa máquina pois, de maneira comparável aos xamãs Araweté, não são elas a fonte do “canto”, mas sim seus “‘aliados’ que cantam através de seus corpos” – uma xamã em especial, que tem entre os “acessórios” fornecidos por seu “auxiliar” um “gravador invisível” que lhe permite reter facilmente os ‘cantos xamânicos’, se refere à sua “coroa” ritual justamente como “antena de rádio”, por ela lhe permitir “ligar seu pensamento [...] àquele de seus auxiliares” e assim alcançar uma “‘recepção melhor’ de seus ‘cantos’” (cf. Colpron 2004, pp. 39, 82, 47).

Para Carlos Perez, informante Ashaninka de Jeremy Narby (1998, pp. 31 e 125), “os espíritos estavam firmemente enraizados no mundo material, [...] voando como ondas de rádio e cantando como toca-fitas”. Segundo Carlos (*in*: Narby 1998: 31), as almas dos mortos são como “ondas de rádio voando por aí” e cujas canções podem ser capturadas por rádios e gravadas/reproduzidas por gravadores: “Isso quer dizer que você não as vê, mas elas estão lá, como ondas de rádio. Quando você liga o rádio, você pode captá-las. É a mesma coisa com as almas; com *ayahuasca* e tabaco você pode vê-las e escutá-las. [...] É como um toca-fitas, você coloca ele lá, liga ele, e ele começa a cantar”. Segundo Ruperto Gomez, o iniciador de Narby (1998, p. 4) nos segredos do *ayahuasca*, a planta é, “[n]a verdade”, “a televisão da floresta”, através da qual é possível “ver imagens e aprender coisas”. De fato, depois de experimentar a bebida, o antropólogo confirmou ter visto “seqüências de imagens alucinatórias em altíssima velocidade, como se fossem de fato transmitidas de fora do meu corpo e captadas dentro da minha cabeça” (Narby 1998, p. 109).

A analogia entre processos xamânicos e os fenômenos eletromagnéticos e transdutivos ligados ao funcionamento do rádio (e também do telefone) é bastante difundida. Segundo Luis E. Luna (1992, pp. 242, 247): os Yanomami definem as longas penas de um de seus adornos rituais como “antenas de rádio”; os *vegetalistas* mestiços do Peru ocasionalmente descrevem suas visões como “um tipo de fenômeno eletromagnético ondulatório que pode ser atraído, modulado ou repellido” por encantamentos específicos, como se os *icaros* de atração (*icaros para subir mareación*) e de repulsão (*icaros para sacar mareación*) das visões fossem análogos às funções de sintonização de um sinal por um receptor de TV; e um xamã Campa afirmou que “os espíritos se comunicam entre si por ondas de rádio”. Segundo Geraldo Reichel-Dolmatoff (1997, p. 233, 152), os Desana encaram o xamã como um “transmissor”, uma “pessoa-comunicação” (*verégë mahsë* ou *vererí mahsë*) – “[o] xamã ele mesmo é um transmissor” à moda de um “telefone” ou um “rádio” – e as diferentes faces dos cristais usados em seus rituais que funcionam como “telas de televisão [...] nas quais eles podem assistir não apenas a pessoas e suas ações, mas também seus respectivos recursos animais e vegetais”. Encontraremos ainda o mesmo princípio em operação no xamanismo Guajiro, no qual, segundo Michel Perrin (1992, p. 109), o xamã em ação é considerado um “outro”, um “bocal, um mediador” que “obtem o diagnóstico de um terceiro, seu espírito auxiliar” e “não controla aquilo que diz, faz ou pede”: “é como um telefone que entra na nossa cabeça...” (Too’oria Püshaina, *in*: Perrin 1992, p. 110).

O que nos interessa em todos esses casos, enfim, é menos aquilo que os distingue (se é uma televisão ou um rádio, um cinema ou um toca-fitas, se é visível ou audível, se é uma substância a ser ingerida ou um objeto a ser percebido) e mais o que os une, i.e., um certo princípio operacional que permite a comparação direta e recorrente dos poderes e processos técnicos exclusivos dos xamãs aos poderes e processos técnicos acessíveis através de tecnologias audiovisuais.

Ciberspectivismo

Os xamãs e os poetas [...] vivem num tempo mítico, tempo fluido, gerador de mudança, de criação, mas também [...] existem como manifestação desse tempo, são a própria expressão do tempo mítico em ação. [...] Os xamãs e os poetas sabem que todo o tempo entra em cada momento do tempo que passa, sabem que viver no tempo e



viver como tempo é abrir-se para o presente – este presentifica todos os tempos, atualiza o que foi no que é e faz do ser um vir-a-ser. Os xamãs e os poetas sabem que sua atividade consiste, fundamentalmente, em praticar essa abertura, em trilhar a metade do caminho, como faz o *xabore* yanomami, esperando que os espíritos da floresta, os *hekurabê*, trilhem a outra metade e venham ao seu encontro (Garcia dos Santos 1992, p. 198-9).

Para Garcia dos Santos (1992, pp. 196, 197), o tempo mítico é “o tempo do xamã, [...] tempo do cosmo, da natureza e da vida, tempo cíclico que eternamente retorna”, “eternamente começando, [...] sempre no início da divina criação”. Na antropologia, o tempo mítico é geralmente entendido como o tempo das origens, o tempo da criação, no qual humanos, espíritos e seres da floresta se comunicavam por meio de uma linguagem comum e se relacionavam em um mesmo plano sobrenatural, no qual eventos como imortalidade, ressuscitação, atos mágicos e as mais diversas metamorfoses eram comuns; tempo “cujo fim, justamente, a mitologia se propõe a contar” (Viveiros de Castro, 2002, p. 355). O historiador das religiões Mircea Eliade (1998) batizou de “técnicas do êxtase” o conjunto de operações realizadas pelos xamãs para entrar em contato controlado com o tempo mítico. Entre tais técnicas podemos encontrar os mitos e os rituais, verdadeiras “tecnostéticas” (cf. Gell, 1994; Simondon, 1998), maneiras que xamãs e líderes rituais encontraram para fornecer a não-xamãs um acesso controlado ao tempo mítico.

Segundo Lawrence E. Sullivan (1988, pp. 419-20), “[o] corpo do xamã é parte de sua tecnologia” e “[o] domínio do xamã sobre a fisiologia e seu conhecimento das formas animais se relacionam diretamente com sua perícia nas formas espaciais em geral”. Exemplo extremo daquilo que Marcel Mauss (2003, p. 422) chamou de “técnicas do corpo”, a experiência xamânica de metamorfose é, além de uma conexão com o tempo mítico onde o xamã se transforma em um “animal mítico, Ancestral ou Demiurgo” (cf. Eliade, 1998, p. 497-8), uma manifestação privilegiada da técnica subjacente à própria incorporação mítico-ritual da tecnologia. Uma visão extremamente sofisticada deste processo pode ser encontrada na teoria do “perspectivismo ameríndio”.

Segundo Viveiros de Castro (2002, pp. 480, 467-8), o perspectivismo ameríndio é a generalização da concepção, “extremamente difundida nas culturas ameríndias”, segundo a qual as diferentes subjetividades que povoam o universo são dotadas de pontos de vista radicalmente distintos: “a visão que os humanos têm de si mesmos é diferente daquela que os animais têm dos humanos” e “a visão que os animais têm de si mesmos é diferente da visão que os humanos têm deles”. Tal concepção tem seus fundamentos na mitologia – na idéia de que o fundo originário comum à humanidade e à animalidade é a humanidade – e “está pressuposta em muitas dimensões da *praxis* indígena, mas vem ao primeiro plano no contexto do xamanismo” (Viveiros de Castro, 2002, p. 468).

O xamanismo, assim, pode ser entendido como “a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-específicas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos” (Viveiros de Castro 2002, p. 358). Xamãs operariam por meio daquilo que Alfred Gell (1998, p. 14-5) chamou de “abdução de agência”, atribuindo um máximo de intencionalidade à entidade com quem se está em relação – que pode ser um objeto, uma planta, um animal, ou qualquer outra alteridade (Viveiros de Castro, 2002, pp. 359-61, 487-8). O xamã, ocupando a perspectiva do outro, é capaz de ver o mundo como este o vê e, assim, se encontra em posição privilegiada para prever ou controlar ações deste outro, ou pelo menos para direcionar as suas próprias ações em função do conhecimento assim adquirido.

O corpo, “lugar da perspectiva diferenciante” (Viveiros de Castro, 1996, p. 131), é aqui visto como uma espécie de interface que, vista do interior é sempre e essencialmente humana, mas que vista do exterior pode assumir as mais variadas formas. Em outras palavras, é ao mesmo tempo que esta interface corporal



não-humana singular que reveste o esquema corporal humano universal inaugura e distorce o mundo. Assim, por exemplo, sendo a forma-jaguar o produto da perspectiva humana sobre uma outra manifestação exterior de sua própria essência, um xamã pode ter acesso ao “modo de ser humano do jaguar” se dominar a técnica para assumir a sua forma, a sua perspectiva. Uma vez lá, aquilo que antes pareciam ações não-humanas (i.e., ações de jaguar) se revelam ações perfeitamente humanas, porém realizadas em um mundo radicalmente diverso, transformado pela forma exterior do jaguar.

As etnografias nos mostram que, nos rituais de socialização, “a humanidade” do corpo ainda não-humano precisa ser “fabricada” através de reclusões e marcações (cf. Viveiros de Castro, 1987; Clastres, 2003, pp. 183-204), que o corpo precisa ser “maximamente diferenciado para exprimi-la completamente” (Viveiros de Castro, 1996, p. 131). De maneira análoga, etapas essenciais das iniciações xamânicas consistem justamente em transformações radicais do corpo do xamã, tornando-o capaz de assumir formas não-humanas e, assim, ganhar acesso justamente à alteridade radical da natureza e da sobrenatureza. O corpo é visto aqui como uma roupa para o espírito, ao mesmo tempo em que roupas, marcas, máscaras etc. são percebidos como meios de transformar este corpo e torná-lo capaz de ingressar em outros ambientes.

Essa definição perspectivista de xamanismo é particularmente elucidativa quanto à qualidade da relação dos xamãs com as máquinas técnicas. O fato é que, se o xamanismo pode ser definido como um conjunto de técnicas de “comutação de perspectivas” radicadas no corpo concebido como *habitus* (“um conjunto de maneiras ou modos de ser”), “feixe de afecções e capacidades”, “origem das perspectivas” (cf. Viveiros de Castro, 2002, pp. 380, 393-4, 468), então, ao incorporar máquinas e tecnologias modernas aos seus “equipamentos distintivos” e às suas “tecnologias” tradicionais, os xamãs acabam se aproximando muito mais dos ciborgues modernos do que estamos acostumados a aceitar. Para compreender esse ponto, basta comparar as seguintes passagens dos textos inaugurais do perspectivismo ameríndio e da ciborgologia:

Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval. O que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água, e não se esconder sob uma forma estranha. Do mesmo modo, as roupas que, nos animais, recobrem uma ‘essência’ interna de tipo humano não são meros disfarces, mas seu equipamento distintivo, dotado das afecções e capacidades que definem cada animal (Viveiros de Castro, 1996, p. 133).

Se um peixe desejasse viver em terra firme, ele não poderia fazê-lo imediatamente. Porém, se pudéssemos conceber um peixe particularmente inteligente e bem dotado, que tivesse estudado bastante bioquímica e engenharia, fosse um mestre engenheiro e cibernetista e tivesse à sua disposição um excelente laboratório, esse peixe poderia ser capaz de projetar um instrumento que lhe permitisse imediatamente viver em terra firme e respirar o ar. [...] Da mesma forma, tudo indica que em breve⁵ seremos capazes de projetar sistemas de controle instrumental que permitirão aos nossos corpos fazerem coisas igualmente difíceis (Clynes e Kline, 1995, p. 29-30).

Já foi dito que os xamãs se assemelham aos ciborgues por serem, assim como estes, “transgressores de fronteiras” entre o humano e o não-humano, o natural e o cultural, a máquina e o organismo etc. (cf. Green, 2001, p. 9; Carstens, 2003, p. 24-5). Essa transgressão não se dá, porém, pela eliminação pura e simples das fronteiras, mas sim por “uma experiência íntima” delas, de sua “construção e desconstrução” (Haraway, 2000, p. 107). Como notou Donna Haraway (2000, pp. 68, 71), a cosmologia cibernética não propõe um mundo sem fronteiras, mas sim um mundo “subdividido por fronteiras diferencialmente permeáveis à informação”, uma “arquitetura de sistema” na qual “qualquer componente [humano ou não] pode entrar em uma relação de interface com qualquer outro desde que se possa construir o padrão e o código apropriados, que sejam capazes de processar sinais por meio de uma linguagem comum”. Em outras palavras, as fronteiras podem ser transgredidas, “desde que” se descubra a lógica dessa transgressão,



a “linguagem comum” capaz de traduzir os limiares diferenciais de permeabilidade de cada uma delas. Tudo isso parece muito próximo da definição perspectivista de mito como “lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada”, “ponto de fuga universal”, “origem virtual de todas as perspectivas”, “vértice onde a separação entre Natureza e Cultura se radica”, “meio pré-subjetivo e pré-objetivo [...] cujo fim, justamente, a mitologia se propõe a contar” (Viveiros de Castro, 2002, pp. 354-5, 398).

Se é no tempo mítico que as perspectivas se comunicam e se diferenciam (se comunicando justamente *porque e na medida em que* vão se diferenciando, e não *apesar* disso), então ele poderia ser considerado um análogo perspectivista da “linguagem comum” cibernética, que permite a transgressão, pelas máquinas, das fronteiras ontológicas não apenas entre os seres vivos, mas também entre estes e as máquinas. Se para o xamã trata-se de usar o acesso ao tempo mítico como conversor de perspectivas e assim transitar entre elas “sem perder sua própria condição de sujeito” (Viveiros de Castro, 2002, p. 397), para o ciborgue trata-se de fazer de uma “linguagem comum” uma “linguagem política” que lhe permita “agir de forma potente” (Haraway, 2000, p. 107). Por outro lado, se na ciborgologia, assim como no xamanismo, a máquina é “um aspecto de nossa corporificação” (Haraway, 2000, p. 106), isso não se deve a uma eliminação das diferenças entre o organismo e o mecanismo, mas sim à descoberta de uma “linguagem” ou de um “conversor” capaz de deslocar diferencialmente essas diferenças, o híbrido máquina-organismo resultante sendo sempre uma construção histórica e contingente: assim como, enquanto ciborgues, “somos responsáveis pelas fronteiras; nós somos essas fronteiras” (Haraway, 2000, p. 106), o xamã “utiliza – e, literalmente, encarna – as diferenças de potencial inerentes às divergências de perspectivas que constituem o cosmos: seu poder, e os limites de seu poder, derivam dessas diferenças” (Viveiros de Castro, 2002, p. 469).

Seria muito apressado (e duvidoso) afirmar aqui que qualquer um que ligue o rádio escute as “músicas dos deuses” Araweté ou que qualquer um que olhe uma fotografia veja os espíritos do xamã do Nepal. No entanto, seria igualmente apressado ignorar as comparações feitas pelos próprios xamãs. Segundo os xamãs, diferentemente de quando eles que só conseguiam alcançar essas perspectivas alteradas com muita dificuldade e através de técnicas específicas e restritas, através de uma certa metamorfose corporal, as máquinas permitem que qualquer um atinja o mesmo resultado, bastando para isso que se acople a elas. Assim como o rifle dispensa o caçador contemporâneo de correr atrás de sua caça (cf. Wilbert e Simoneau, 1984, p. 257-9), as máquinas dispensariam o xamã contemporâneo de se metamorfosear para assumir outras perspectivas. Percebe-se que não é o xamã que assume a perspectiva das máquinas. É justamente o contrário. É a máquina que assume a perspectiva do xamã, ou melhor, *a perspectiva que o xamã assume quando está ocupando uma perspectiva outra que a dele*. Justamente por isso, os poderes xamânicos se distribuem e se tornam acessíveis a qualquer um que se predisponha a ativar esse potencial materializado nas máquinas, a ocupar a sua perspectiva.

Evidentemente, a disposição em aprender a usar a máquina é um detalhe importante nesse argumento, o que evoca a espirituosa resposta do Kaiapó Payakan (*in*: Conklin, 1997, p. 715) ao juiz que questionou sua legitimidade como líder indígena com base em suas capacidades de articulação e em sua boa educação, além do fato de que ele, diferentemente do próprio juiz, sabia operar um videocassete: “o único motivo pelo qual *eu* sei operar um videocassete e vossa excelência não, é o fato de que *eu* me esforcei para aprender”. Assim, a ideia de que a materialização dos poderes xamânicos em máquinas levaria à sua distribuição tecnológica depende, certamente da produção de “acoplamento[s] homem-máquina” que efetivamente “atualize[m] o máximo das potências do humano e dos aparelhos” (Garcia dos Santos e Senra, 2012, p. 166), sem o que ele permanece sendo exclusividade daqueles iniciados nas “técnicas do êxtase”.



Emocionalmente plugado nos circuitos de energia ritual

Em sua etnografia dos Wakuénai, Jonathan Hill (1998, p. 3) conta que, em certa ocasião, enquanto ele e um xamã armavam suas parafernálias para um ritual, ele “sentiu”, pela primeira vez, que suas atividades, ao invés de criarem uma distância entre o observador e o observado, “haviām se tornado uma parte necessária e desejável do processo ritual”. O antropólogo conta que à medida em que, por um lado ele ajeitava sua cadeira, seus microfones, sua câmera e seu caderno para registrar o ritual, e por outro o xamã ajeitava as folhas de palmeira, o tabaco, os alucinógenos, as pedras e os outros objetos sagrados para realizar o ritual, ele passou a se sentir “emocionalmente ‘plugado’ aos circuitos de energia ritual” (Hill 1998, p. 3). Segundo Hill, desde então ele não precisou mais pedir informações sobre os eventos rituais – ele era espontaneamente informado sobre eles. Ele também não precisou mais pedir permissão para registrá-los – sua presença, junto com seu gravador, seus cadernos e sua câmera, passou a ser requisitada pelo xamã. Ele conta ter tido a nítida impressão de que no exato momento em que passou a desempenhar papel ativo no ritual, também os Wakuénai passaram a desempenhar um papel ativo em sua pesquisa. Ele então se perguntou: “A que se deveu este processo duplo de travessia transcultural?” (Hill, 1998, p. 4).

A primeira explicação encontrada pelo antropólogo foi o desejo dos Wakuénai de “obter um registro permanente de suas manifestações culturais mais valorizadas, frente a séculos de pressões externas de missionários, comerciantes e outros que as denegriam, extirparam e desrespeitaram sem a menor vontade de compreender, muito menos de apreciar, o seu valor” (Hill, 1998, p. 4). Assim, a incorporação do antropólogo e de suas máquinas ao ritual seria explicada do ponto de vista da preservação de uma identidade indígena ancestral que estaria sendo ameaçada por séculos de opressão. Essa primeira resposta não satisfaz Hill, que foi então buscar na lógica interna ao ritual uma explicação mais consistente para o acontecimento.

Hill (1998, p. 4) nos conta que o ritual xamânico é um processo de “busca e recuperação do espírito corporal do doente”, que foi perdido ou roubado por “possuidores de veneno” ou “espíritos causadores de doença”. Segundo os nativos, a captura do “espírito corporal” perdido é realizada com as “penas de seus chocalhos sagrados” ou com “fumaça de tabaco”, e a sua devolução é operada “soprando fumaça de tabaco sobre o topo da cabeça do paciente” (Hill, 1998, p. 4). Assim, na busca pelo “espírito corporal” perdido, o xamã sopra fumaça de tabaco sobre as cabeças de todos aqueles presentes com o intuito de conectar seus “espíritos corporais” na forma de uma “força coletiva” que o auxiliaria a “atrair o espírito corporal do paciente de volta do mundo [...] dos espíritos dos mortos para o mundo dos vivos” (Hill, 1998, p. 5). Esse processo de captura espiritual pela produção de uma força espiritual coletiva foi comparado pelo xamã ao funcionamento de um motor de combustão interna, baseado que é na concentração de uma grande compressão em seu interior (cf. Hill, 1998, p. 5). Além disso, também os poderes xamânicos foram comparados aos poderes do gravador e da escrita do antropólogo, pois “assim como o gravador e os cadernos puxam os sons e as sensações do ritual, também o canto e a fumaça de tabaco do xamã são maneiras de puxar o espírito corporal do paciente” (Hill, 1998, p. 5). Mas Hill (1998, p. 4) ainda não havia compreendido “por que todas estas analogias com máquinas e escrita?” E a resposta que ele obteve dos xamãs foi bastante reveladora.

Para os Wakuénai, os brancos, mestiços e outras pessoas não originárias do seu “mundo social” não são incluídos na sua dinâmica ritual e nem afetados por ela, por faltar-lhes uma “alma onírica coletiva em forma de animal” como as dos Wakuénai. Diferentemente destes, que precisam obedecer a uma série de regras visando a manutenção de sua “alma” e daquela dos outros, os estrangeiros se encontram livres dessas regras rituais. Assim, por exemplo, enquanto os pais do recém nascido Wakuénai precisam se ausentar de uma série de atividades para evitar que a sua alma ainda não-formada sofra danos, estrangeiros podem retomar suas



atividades cotidianas logo após o nascimento de seus filhos. Mas isto não quer dizer que os estrangeiros não tenham “almas oníricas coletivas”, como explica ao antropólogo o irmão do xamã:

Os brancos possuem almas oníricas coletivas, [...] mas elas assumem a forma de livros e papéis. A alma do missionário é a Bíblia, a alma do comerciante é seu registro financeiro e a alma do antropólogo é seu caderno. [...] Um feiticeiro pode atacar a alma onírica de um Branco à noite, enquanto ele dorme, matando-o ao rasgar o seu caderno, assim como um feiticeiro rasga a alma-em-forma-de-animal das vítimas Wakuénai. [...] Meu irmão temia que as canções dele quebrariam o seu gravador. Mas quando você começou a gravar as canções e escrever em seus cadernos, ele sentiu que seu trabalho [...] o auxiliava na acumulação de compressão (Hernan Yusrinu, *in*: Hill, 1998, p. 6).

De fato, a perspectiva de ter seus equipamentos danificados provocou em Hill os efeitos de uma verdadeira ameaça de feitiçaria. Para os Wakuénai, todos os elos de parentesco e obrigações rituais que constituem as “almas oníricas coletivas em forma de animal” dos brancos estão materializadas em objetos de trabalho. Assim, a parafernália de Hill, muito mais que um conjunto de instrumentos passivos e neutros à sua disposição, era a materialização de sua “alma onírica coletiva”, e enquanto tal estava sujeita à destruição pelas forças espirituais manipuladas pelo xamã. A “alma onírica coletiva” dos brancos era, assim, definida não pelo mundo animal, mas sim pelo mundo tecnológico, um deslocamento de perspectiva do animal para a máquina que parece confirmar nossa interpretação ciberperspectivista dos xamaquinismos tão recorrentes na literatura etnográfica. Como “ponto de fuga universal” desse ciberperspectivismo, a mediação técnica se reticula numa “rede de pontos privilegiados de troca entre o ser e o meio”, de “*pontos-chave* comandando a relação humano-mundo de maneira reversível, o mundo influenciando o ser humano, e este influenciando aquele” (Simondon 2008, p. 164-5).

Hill (1998, p. 30) relata o lamento de Hernan, líder Wakuénai e cantador ritual, a respeito da ausência de aprendizes para a sua arte, o complexo canto ritual *málikai*: “Quem vai cantar sobre a comida dessas crianças quando eu for embora?” Siderio, o único filho de Hernan, quando finalmente decidiu começar a aprender a arte do pai, encontrou sérias dificuldades para decorar toda a taxonomia e assimilar toda a complexidade envolvida no *málikai*, e por isso pediu o gravador do antropólogo emprestado. Hill, que estava feliz por ver que a tradição sobreviveria ao seu último detentor ainda vivo, tratou logo de ensinar Siderio a operar o gravador, que por sua vez não demorou para aprender. Em troca pelo empréstimo, o antropólogo pediu que Siderio também gravasse outros rituais que ocorressem no período. Segundo Hill, o uso das gravações permitiu que Siderio fizesse notável progresso no aprendizado do *málikai*, além de oferecer ao antropólogo valiosos *insights* sobre o processo pedagógico. Se antes Hernan temia que a arte do *málikai* morresse com ele, agora dezenas de horas de seus cantos estão gravados em fitas que podem ser escutadas por muitas gerações ainda por vir.

Esse tipo de reconfiguração dos processos de produção e transmissão rituais e iniciáticas de conhecimento pela polarização em torno da mediação técnica é amplamente documentada na videografia e na literatura etnográficas. Em vídeo de Regina P. Müller e Virgínia Valadão (1997), um Asuriní (Pará) que não aprendeu a realizar a “celebração dos mortos” lamenta não ter nenhum registro de seu pai, o último que sabia realizá-la: “Eu não gravei meu pai. Agora eu quero escutá-lo e não posso. [...] Eles gravaram meu pai, mas perderam a fita.” Outro Asuriní acrescenta: “Faz tempo que eu queria ver televisão, ver como ela é. Você pode filmar nossos cantos, para que nossas crianças vejam como eram nossas cerimônias quando morrermos” (Müller e Valadão, 1997). Em vídeo de Vincent Carelli e Dominique T. Gallois (1990), um líder Waiãpi também declara o potencial preservador da televisão: “Quando eu morrer, meus netos me verão na televisão. Eu não tive as imagens dos meus avós. Agora os jovens verão os velhos na TV, para aprender”. O Ashaninka Issac Pinhanta, imagina: “Daqui a 50 anos [...] vai ser muito bom a gente ver a imagem dos nossos velhos que morreram há muito tempo. Imagine ver a imagem de um velho contando uma história de maneira tradicional daqui a 60 anos” (cf. Fontes, 2004). Kokrenum, líder Parkatêjê, comemora o fato



de que o registro de suas danças em vídeo permitirá aos seus descendentes aprendê-las: “Aquele que quiser aprender a cantar como eu, ele olha a TV e sabe o que fazer” (cf. Gallois e Carelli, 1995, p. 241; Carelli, 1988). A mesma operação de registro técnico foi encontrada entre os Tuyuka: preocupados em garantir a continuação de práticas rituais tradicionais e em ensiná-las às novas gerações, passaram a registrar suas músicas de forma que “todos poderão aprender as seqüências musicais que compõem os rituais de acordo com os ensinamentos dos *bayas* [cantores]” (Cabalzar et al., 2000).

Dominique Buchillet (1992, p. 214) conta como um xamã Desana contrastou a dificuldade de aprender os encantamentos pelo método tradicional com a facilidade que a antropóloga encontrava para aprendê-los com suas técnicas e tecnologias: “Para você, com seu gravador e seus cadernos, é fácil aprender esse encantamento. Para mim foi muito difícil. Eu tive que jejuar e ficar acordado uma noite inteira para aprendê-lo”. Anthony Seeger (1987, p. 57-9) mostrou como, entre os Suyá, eram os cantores rituais que tinham suas estadias nos mundos sobrenaturais para o aprendizado de canções dos espíritos da floresta substituídas pelas viagens de jovens portando gravadores a centros urbanos. Viveiros de Castro (1986, p. 62), que havia gravado diversos depoimentos de um dos homens mais velhos da aldeia, “querido e respeitado por todos”, ouviu de uma moça Araweté, que quando os velhos da aldeia morressem, as crianças teriam de recorrer a ele para aprender os nomes e as histórias dos antigos, “pois afinal eu era agora um [...] verdadeiro sábio, que ouvira, escrevera e sabia aquilo tudo”. Em todos esses casos, observa-se uma mesma situação: as máquinas técnicas assumem centralidade nos “circuitos de energia ritual”, e as suas operações passam a participar das (mais do que meramente registrar as) operações xamânicas. Trata-se, enfim, para retornar a *Xapiri*, de “fazer um filme com os índios, e não sobre eles” (Garcia dos Santos e Senra, 2012, p. 161).

O xamanismo na era de sua reprodutibilidade técnica

Pretendíamos engajar os Yanomami em nosso projeto, e vimos a Festa da Pupunha como uma oportunidade para que nossa equipe [envolvida na produção da ópera *Amazônia – Teatro Música em Três Partes*] os conhecesse em sua singularidade, força e riqueza. De minha parte, achei que nada melhor do que uma imersão numa aldeia para *sentir* quem eram, como viviam, os que pensavam, porque a floresta é tão importante, vital mesmo, para eles. Contava com o impacto do choque, no sentido benjaminiano do termo, isto é o curto-circuito em nossos hábitos e associações mentais e o despertar para um outro espaço-tempo (Garcia dos Santos 2013, p. 49-52).

Como, sem “uma imersão numa aldeia”, “despertar para um outro espaço-tempo” e tornar-se sensível à relação constituinte do xamanismo Yanomami com a floresta? A via escolhida por Lima et al. (2012) em *Xapiri* envolveu uma verdadeira reticulação técnicoestética de sons, imagens e afecções. Uma reticulação consistente com o tipo de relação que xamãs ao redor do mundo vêm estabelecendo com máquinas e tecnologias: reconhecendo nelas concretizações, objetivações, exteriorizações, de seus próprios poderes e capacidades. Emocionalmente plugados nos circuitos de energia ritual, Lima et al. (2012) colocaram o estado da arte em tecnologia audiovisual a serviço de uma operação xamânica, amplificando seu efeito para além daquilo que Benjamin (1994) chamaria, como o alvo político da reprodutibilidade técnica, de o aqui-agora aurático do culto.

Evocando o espírito prognosticador de Karl Marx, Benjamin (1994, p. 165) parte explicitamente da premissa de que ele “[r]emontou às relações fundamentais da produção capitalista e, ao descrevê-las, previu o futuro do capitalismo”. No entanto, ainda que partindo dos mesmos pressupostos que Marx (o materialismo histórico), e com o mesmo espírito político e prognosticador voltado à emancipação da classe explorada no sistema capitalista, Benjamin (1994, p. 166) espera que seu texto vá além de Marx, ao apresentar “teses sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas”. O fato é que Marx parecia não encontrar nenhum potencial revolucionário próprio à superestrutura – dimensão simbólica e conceitual



da existência, campo da subjetividade e da arte e, por excelência, da ideologia da classe dominante –, reservando todo o potencial determinador (e portanto revolucionário) da história à infraestrutura, dimensão material e objetiva da existência. Para Benjamin (1994, p. 165), porém, o fato de que “a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica [infraestrutura]” não significa que aquela seja política ou economicamente secundária. Antes, significa exatamente o que afirma: que aquela demora mais do que esta para revelar seu potencial revolucionário. Assim, se Benjamin (1994, p. 165) propõe contribuir para o avanço de uma interpretação marxiana do potencial revolucionário da obra de arte, é porque “as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura”, e “[s]ó hoje [anos 1930] podemos indicar de que forma isso se deu”.

O objetivo de Benjamin (1994, p. 166) foi desenvolver conceitos “novos na teoria da arte”; conceitos que “distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo”, antes sendo úteis “para a formulação de exigências revolucionárias na política artística”. Assim, pares conceituais como “política e ritual”, “valor de exposição e valor de culto”, ou pares de atividades como “fotografia e pintura”, “cinema e teatro”, proliferam no texto, num procedimento análogo àquele usado por filósofos como Bergson, Simondon e Deleuze e Guattari, e generalizado por Viveiros de Castro (2015, p. 127) para as filosofias ameríndias na forma das “multiplicidades mínimas”: em lugar de opor os pólos apenas por uma relação que lhes é exterior, os pares benjaminianos exercitam a alternância entre as dimensões extensiva e intensiva da relação, apenas uma das quais (a extensiva) pressupõe dados os seus termos. Como um poeta-xamã laymertiano, Benjamin nos leva repetidamente, do pólo atual-extenso da técnica-política-exposição – no qual as relações são exteriores aos seus termos e, portanto, reduzidas a um mesmo sistema de referência –, ao pólo virtual-intensivo da aura-ritual-culto – no qual as relações são internas aos termos e, portanto, irredutíveis umas às outras. Como nos “mil platôs” de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2009), existem no texto de Benjamin tantas entradas para a dimensão intensiva da relação quanto termos se permitindo transformar por ela. Daí talvez o ponto mais obscuro da proposta benjaminiana: a “destruição da aura”.

Definida sumariamente como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”, a aura ligada ao ritual e ao culto é, segundo Benjamin (1994, p. 170), “o que se atrofia na era da reproduzibilidade técnica da obra de arte”. Mas se a mesma reproduzibilidade técnica “serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana”, se ela tem por “tarefa histórica [...] [f]azer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas”, então não estaria Benjamin (1994, p. 174) revelando ao mesmo tempo a gênese de uma nova aura, de uma aura ligada à técnica, como nas tecnoestéticas de Gell (1994) e Simondon (1998)? É na forma como Garcia dos Santos articula as ideias de Simondon sobre as reticulações mágica, técnica e estética com seu trabalho estético-político junto com os Yanomami, que podemos surpreender algo dessa nova aura, dessa “impressão estética” (Garcia dos Santos e Senra, 2012, p. 166).

Estamos acostumados a pensar o tempo num esquema analítico que distingue claramente o passado do futuro a partir de um ponto abstrato chamado de “presente”. Este é o tempo que nos permite afirmar se um evento ocorreu antes ou depois de outro, ontem ou anteontem etc. São as famosas séries A e B de McTaggart (cf. Gell, 2001). Mas sabemos, graças à filosofia da duração e da multiplicidade (cf. Turetzky, 1998), que esse presente abstrato não precisa existir enquanto tal (como corte ou ponto) em nossa experiência concreta do tempo. Nela, o presente pode ter uma espessura variável, uma duração particular, uma memória e uma expectativa que o constituem enquanto presente propriamente dito. As ressonâncias aqui exploradas entre xamaquismos etnograficamente documentados e a proposta “tecno-estética” (Garcia dos Santos, 2016) de *Xapiri* permitem, assim, explorar nessa experimentação xamânica com tecnologias



de produção audiovisual, nesse encontro feliz entre máquinas e xamãs, uma possibilidade de xamanismo tecnologicamente distribuído: a instauração do tempo mítico na própria matéria filmica, rompendo sutilmente qualquer distinção privilegiada entre antes e depois, promovendo uma espécie de transe num eterno presente, numa densidade contrátil de duração. Me parece ser isso que as “imagens-eco”, recurso muito usado em *Xapiri*, podem produzir no espectador: esse tempo denso, carregado de “retensões” e “protensões” (cf. Gell, 1992:, pp. 223-8), memórias e expectativas.

O dispositivo xamânico yanomami de produção de imagens e sons, dispositivo audiovisual, se arma com a aspiração da *yākohana*, portanto, numa alteração intensa dos estados de consciência, que se abrem para a recepção dos *xapiri pë*. Por isso, a partir do momento em que os xamãs aspiram o alucinógeno, a visão do espectador também começa a se alterar. Para dar conta disto, recorremos, no dispositivo digital de *Xapiri*, não a efeitos especiais, mas a um procedimento utilizado sistematicamente, que é a *imagem-eco*. [...] [A] operação técnica implicada na produção da imagem-eco [...] consiste na fusão de dois planos ou duas sequências, uma no sentido temporal linear, e a outra no sentido inverso, [o que] resulta numa imagem que contém, ao mesmo tempo, seu passado, seu presente e seu futuro, isto é, um movimento que se dá, que já se deu e que vai se dar. Assim, a imagem-eco de *Xapiri* permitiria que o espectador se deixe envolver por um outro espaço-tempo, ecoando o mundo mágico do xamanismo (Garcia dos Santos e Senra, 2012, p. 167).

Garcia dos Santos e Senra (2012, p. 167) demonstram como a imagem-eco “desnaturaliza as figuras e a imagem como um todo, desconfigurando e reconfigurando incessantemente os seus contornos”, e “se expressa como um eco das imagens xamânicas que não podemos ver, mas cuja passagem se torna perceptível na alteração dos corpos”, uma vez que “estabelece ressonâncias com o próprio dispositivo audiovisual xamânico, no qual as imagens se dão como potências do virtual que se atualizam, passam e arrefecem”.

Também me parece ser este o efeito da montagem do filme, na qual sequências de diferentes sessões xamânicas são alternadas sem relação temporal clara, e som e imagem ganham uma autonomia relativa, que aliás chega a atrapalhar apreciações mais disciplinares do filme, mas que atualiza perfeitamente o sentido forte da potência que Benjamin encontrou na reproduzibilidade técnica: não se trata de tentar reproduzir um evento único (filmar um acontecimento), mas sim de tornar única a repetição como evento (fazer da exibição do filme um acontecimento), através da técnica. A “função performativa” do audiovisual que Terence Turner (1993, p. 101) encontrou entre os Kaiapó não parece essencialmente diferente da pragmática do ato fotográfico de que nos fala Dubois (2006), ou da nova aura que Benjamin entreviu na reproduzibilidade técnica. Concordando com Claude Lévi-Strauss (1975, p. 101-3; 1989) quando aproximou a filosofia de Henri Bergson do daquilo que ele ajudou a popularizar como “pensamento selvagem”, reitero que a concepção bergsoniana de duração remete muito fielmente ao tipo de experiência temporal narrada nos mitos de origem, pelo menos nesse aspecto: a sua densidade, condensando num mesmo presente movente, toda a sua bagagem acumulada, e todo o seu impulso para o futuro. Vimos que mitos são perspectivas privilegiadas para se encarar o presente pois enriquecem esse presente com passado e futuro, memória e expectativa. O mesmo parecem fazer as imagens-eco em *Xapiri*, verdadeiros cristais de experiência, blocos de devir (cf. Turetzky, 1998, p. 216-29).

O fato de que o filme transcorre sem nenhuma legenda ou narração explicativa, tendo como únicas vozes aquelas dos Yanomami conversando e cantando em seu próprio idioma, também contribui para a criação de uma atmosfera de sonho, um transe de imagens que se inicia numa floresta vermelha e termina numa floresta verde, ambas povoadas por espectros de homens, mulheres mas, principalmente crianças. E não me parece fortuito que a última cena do filme seja, junto com a cena do rádio, uma das únicas nas quais mulheres e crianças aparecem. Se o xamanismo yanomami deve continuar existindo, novos xamãs precisam surgir entre as novas gerações, e estes teriam muito a ganhar com práticas menos interessadas em opor o tradicional ao moderno, o indígena ao branco, e mais interessadas em “fazer junto”, em desenvolver o xamanismo distribuído das máquinas, um xamanismo tecnicamente reproduzível, tão real quanto o



tradicional, mas acessível por outras vias, outras mediações. O xamanismo na era de sua reprodutibilidade técnica pode ser a politização da arte finalmente conectada à sua potência, ao seu devir; o xamanismo naquilo que ele compartilha com nossa atualidade tecnológica: concretizado em máquinas, exteriorizado em objetos técnicos, e acionável a partir de agenciamentos nos quais elas funcionem e que elas desempenhem.

NOTAS

1. Também definido como “um filme experimental sobre o xamanismo yanomami” (Garcia dos Santos 2016), *Xapiri* foi realizado por ocasião de dois encontros de xamãs de todo o território dessa etnia (localizado ao redor daquilo que é hoje a fronteira entre Brasil e Venezuela), na aldeia de Watoriki (Amazonas), em março de 2011 e março de 2012.
2. A ópera, cuja direção artística Garcia dos Santos dividiu com Peter Ruzicka e Peter Weibel, estreou no Reithalle em 8 de maio de 2010, na 12ª *Bienal de Teatro Música Contemporânea de Munique* (Alemanha). Informações e documentos relativos tanto à ópera *Amazônia*, quanto ao filme *Xapiri*, podem ser encontrados em Garcia dos Santos (2013), Senra (2011) e Garcia dos Santos e Senra (2012).
3. Boa parte dessa produção foi reunida em Garcia dos Santos (2003 e 2013).
4. Usei a expressão “xamaquinismo” pela primeira vez em Ferreira (2006b, p. 2), para me referir à ideia de que “à medida que os problemas mais importantes enfrentados pelos índios se deslocam dos seres da floresta para os seres da cidade, então a alteridade privilegiada com relação à qual o xamã tem que se entender deixa de ser o animal e passa a ser a máquina técnica”.
5. De fato, um ano depois disso (em abril de 1961) o russo Gagarin passou quase duas horas em órbita, e quatro anos mais tarde (em março de 1965) o russo Leonov ficou vinte minutos fora da nave.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (Primeira versão)”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol.1. (Trad. Sergio P. Rouanet) São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-96. [1936]
- BUCHILLET, Dominique. “Nobody is there to hear: Desana therapeutic incantations”. In: Esther Jean M. Langdon; Gerhard Baer (eds.). *Portals of power: shamanism in South America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992, pp. 211-30.
- CABALZAR, Flora, CABALZAR, Aluizio e MACEDO, Valéria. “Mestres de canto e dança Tuyuka promovem encontro na fronteira entre Colômbia e Brasil”. *Instituto Socioambiental*, 2000. Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=919>>. Acessado em: 02/10/2018.
- CARELLI, Vincent. *Pemp*. VHS:26’. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 1988.
- CARELLI, Vincent; GALLOIS, Dominique T. *O Espírito da TV*. VHS:18’. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 1990.
- CARSTENS, Delphi. “Shamanic technology: exploring the Techno-Genetrix”. *Scrutiny*2, 8(2), 2003, p. 24-32.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. (Trad. Theo Santiago) São Paulo: Cosac & Naify, 2003. [1974]



CLYNES, Manfred E. e KLINE, Nathan S. "Cyborgs and space". In: Chris H. Gray (ed.). *Cyborg Handbook*. New York: Routledge, 1995, pp. 29-33. [1960]

COLPRON, Anne-Marie. *Dichotomies sexuelles dans l'étude du chamanisme: le contre-exemple des femmes chamanes Shipibo-Conibo*. Thèse de Doctorat, Université de Montréal.

_____. 2013. "Contact crisis: shamanic explorations of virtual and possible worlds". *Anthropologica*, 55(2), 2004, p. 373-83.

CONKLIN, Beth A. "Body paint, feathers, and VCRs: aesthetics and authenticity in Amazonian activism". *American Ethnologist*, 24(4), 1997, p. 711-37.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? (Trad. Bento Prado Jr.; Alberto A. Muñoz) Rio de Janeiro: Ed.34, 1992. [1991]

_____. *Capitalisme et schizophrénie 2: mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. [1980]

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. (Trad. Marina Appenzeller) Campinas: Papirus, 2006. [1990]

DUHEM, Ludovic. "La réticulation du monde: Simondon penseur des réseaux". In: Vincent Bontems (dir.). *Gilbert Simondon ou l'invention du futur: Colloque de Cerisy*. Paris: Klincksieck, 2016, pp. 227-39. [2013]

ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. (Trad. Beatriz Perrone-Moisés; Ivone C. Benedetti) São Paulo: Martins Fontes, 1998. [1951]

FERREIRA, Pedro P. *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. PPGCS/IFCH/UNICAM, 2006a.

_____. "Xamaquinismos amazônicos". Palestra proferida no *Seminário Ensaios Amazônicos*. 8 a 10 de dezembro, São Paulo: SESC Paulista, 2006b. Disponível em: <https://pedropeixotoferreira.files.wordpress.com/2010/01/ferreira_2006_xamaquinismosamazonicos.pdf>. Acessado em: 01/09/2018.

_____. "Reticulações: ação-rede em Latour e Simondon". *EcoPós*, 20(1), 2017, p. 104-35.

FONTES, Cristiane. "O olhar indígena em cartaz no Rio de Janeiro" *Instituto Socioambiental*, 2004. Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=1717>>. Acessado em: 02/09/2018.

GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. "Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo". *Revista de Antropologia*, 38(1), 1995, p. 205-59.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert. "O tempo mítico hoje". In: Adauto Novaes (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 191-200.

_____. "Tecnologia, natureza e a 'redescoberta' do Brasil". In: Hermes Reis de Araújo (org.). *Tecnociência e cultura: ensaios sobre o tempo presente*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p. 23-46.

_____. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



- _____. *Transcultural Amazonas: shamanism and technoscience in the opera*. São Paulo: N-1, 2013.
- _____. “Tecno-estética: repensando as relações entre arte e tecnologia”, 2016. Texto disponível em: <<http://www.laymert.com.br/tecno-estetica-repensando-as-relacoes-entre-arte-e-tecnologia/>>. Acessado em: 04/08/2018.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert; SENRA, Stella. “Xapiri e a imagem-eco do xamanismo”. In: *FORUMDOC. BH.2012: 16º Festival de Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia e Cinema*. Belo Horizonte: Associação Fundo de Quintal, 2012, p. 161-7.
- GELL, Alfred. “The technology of enchantment and the enchantment of technology”. In: Jeremy Coote; Anthony Shelton (eds.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1994, p. 40-63.
- _____. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- _____. *The anthropology of time: cultural constructions of temporal maps and images*. Oxford: Berg, 2001. [1992]
- GOW, Peter. “Cinema da floresta: filme, alucinação e sonho na amazônia peruana”. (Trad. Heloisa Buarque de Almeida) *Revista de Antropologia*, 38(2), 1995, p. 37-54.
- GRAY, Chris H. “An interview with Manfred Clynes”. In: Chris H. Gray (ed.). *Cyborg Handbook*. New York: Routledge, 1995, pp. 43-53.
- GREEN, Dave. “Technoshamanism: cyber-sorcery and schizophrenia”. Paper presented at the International Conference *The Spiritual Supermarket: Religious Pluralism in the 21st Century*. April 19-22. London: Center for Studies on New Religions (CESNUR), 2001.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. (Trans.: Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia C. Leão) Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva) In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*, Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 37-129. [1987]
- HESS, David J. “On low-tech cyborgs”. In: Chris H. Gray (ed.). *Cyborg Handbook*. New York: Routledge, 1995, pp. 371-7.
- HILL, Jonathan D. *Keepers of the sacred chants: the poetics of ritual power in an Amazonian society*. Tucson: The University of Arizona Press, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Totemismo hoje*. (trad. Malcolm Bruce Corrie) Petrópolis: Vozes, 1975. [1962]
- _____. *O Pensamento Selvagem*. (trad. Tânia Pellegrini) Campinas: Papirus, 1989. [1962]
- LIMA, Leandro; MOTTA, Gisela; GARCIA DOS SANTOS, Laymert; SENRA, Stella; ALBERT, Bruce. *Xapiri*. DVD:54’. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Instituto Socioambiental/Hutukara Associação Yanomami, 2012.



- LUNA, Luis E. "Icaros: magic melodies among the Mestizo shamans of the Peruvian Amazon". In: Esther Jean M. Langdon; Gerhard Baer (eds.). *Portals of power: shamanism in South America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992, p. 231-53.
- NARBY, Jeremy. *The cosmic serpent: DNA and the origins of knowledge*. London: Phoenix, 1998. [1995]
- MAUSS, Marcel. "As técnicas do corpo". (Trad. Paulo Neves) In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 399-422. [1934]
- McCARTNEY, Andra. "Sharing experiences towards the possibility of an Electroacoustic Ecology". *Soundscape*, 3(1), 2002, p. 22.
- MÜLLER, Regina A.P. *Os Asuriní do Xingu: História e Arte*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- MÜLLER, Regina P.; VALADÃO, Virgínia. *Morayngava*. VHS:16'. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista/Unicamp, 1997.
- PERRIN, Michel. "The body of the Guajiro shaman: symptoms or symbols?". In: Esther Jean M. Langdon; Gerhard Baer (eds.). *Portals of power: shamanism in South America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992, pp. 103-25.
- REICHEL-DOLMATOFF, Geraldo. *Rainforest shamans: essays on the Tukano indians of the Northwest Amazon*. London: Themis Books, 1997.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical Anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SENRA, Stella. "Conversações em Watoriki: das passagens de imagens às imagens de passagem: captando o audiovisual do xamanismo". *Cadernos de Subjetividade*, 13, 2011, p. 55-77.
- SIMONDON, Gilbert. "Sobre a tecno-estética: carta a Derrida". (Trad. Stella Senra) In: Hermes Reis de Araújo (org). *Tecnociência e cultura: ensaios sobre o tempo presente*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p. 253-66.
- _____. "Note complémentaire sur les conséquences de la notion d'individuation". In: *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Millon, 2005, p. 503-27. [1958]
- _____. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 2008. [1958]
- SULLIVAN, Lawrence E. *Icanchu's drum: an orientation to meaning in South American religions*. New York: Macmillan, 1988.
- STRYKER, Susan. "Sex and death among the cyborgs". *Wired*, 4.05, 1996.
- TOOP, David. *Ocean of sound: aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. London: Serpent's Tail, 1995.
- TURETZKY, Philip. *Time*. London: Routledge, 1998.



TURNER, Terence. “Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo”. *Revista de Antropologia*, 36, 1993, p. 81-121.

VITEBSKY, Piers. *O xamã: viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*. (Trad. Alfonso C. Teixeira) Köln: Evergreen/Taschen, 2001. [1995]

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. “Os deuses canibais: a morte e o destino da alma entre os Araweté”. *Revista de Antropologia*, 27/28, 1985, p. 55-89.

_____. *ARAWETÉ: Os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

_____. “A fabricação do corpo na sociedade xinguana”. In: João Pacheco de Oliveira Filho (org.). *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Editora Marco Zero, 1987, p. 31-39. [1979]

_____. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana*, 2(2), 1996, p. 115-44.

_____. *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

WILBERT, Johannes; SIMONEAU, Karin. *Folk literature of the Gê Indians*. Vol.2. Los Angeles: UCLA-Latin American Center Publications, 1984.